

*LUDEBANT CORAM DEO. SOBRE LA LEGITIMACIÓN
DE LA DANZA EN LA FIESTA DEL CORPUS
(SIGLO XVI)¹*

JAVIER SAN JOSÉ LERA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Que la danza forme parte del complejo territorio de la espectacularidad renacentista, de esa teatralidad difusa que se ha ido definiendo en círculos concéntricos (Díez Borque, 1987), es algo de lo que no cabe la menor duda. Son numerosos los testimonios, tanto iconográficos, como documentales (libros de cuentas, documentos notariales de contratos) en los que ha quedado la huella del desarrollo de ese género musical en la fiesta teatral del XVI, religiosa y profana, litúrgica y cortesana.² Toda fiesta, aun la más humilde, requiere del espectáculo danzado para brillar, como recordaba Lope en la comedia *La corona merecida*:

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca* (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

² Una breve selección de documentos de la Península Ibérica relativos a la danza puede verse en Tydeman 2001: 607-611, pero no diferencia danzas del Corpus, de danzas cortesanas o navideñas; sin embargo, la acumulación de documentación de muchos países, permite situar el fenómeno en su contexto europeo. Con relación al siglo XVII y su uso como medio de recreo y relación social puede verse Profeti (1994).

No son las fiestas honradas
de la mejor aldehuela
si no hay hasta tentejuela
arroz y danza de espadas.

La danza ha pasado allí a integrarse en la comedia de corral como una forma popular de celebración, formando parte en ese caso de las fiestas que en un humilde lugar de cien habitantes se ofrece como recepción a la futura reina; ante ella tendrá lugar la representación de una “danza de espadas”, que forma parte del elenco necesario para la comedia, según consta en el manuscrito autógrafo.³ “No se puede celebrar / sin bailar y sin danzar” dice otro personaje de Lope en *El maestro de danzar* (comedia de 1594).

En ese territorio de la teatralidad renacentista confluyen elementos rituales que están en la base de tantos testimonios como se conservan en ese archivo vivo de tradiciones populares ancestrales que es el folklore regional, en las danzas de cintas, espadas, paloteos, etc. que perviven en las celebraciones festivas de no pocos pueblos peninsulares. Precisamente han sido los folkloristas y etnomusicólogos quienes con más insistencia se han acercado al tema de la danza y sus aspectos simbólicos, rituales y musicales vinculados a los ritos de la vida natural, social y laboral de la comunidad (fecundación, nacimiento, muerte, matrimonio, ciclos estacionales, religiosos, etc.).⁴ Soy consciente de la necesaria mirada

³ En el autógrafo de esa comedia de Lope —que se conserva en la BNE— figuran en el repertorio inicial “quatro danzantes de espadas”; en la acotación del propio Lope, folio 9v, se lee: “Entra una danza de espadas de quatro con sus camisas y espadas asidas y los Alcaldes detrás y reidores”, y al finalizar su actuación: “éntrese la danza” (fol. 10r). La presencia de la danza no se recoge en el *dramatis personae* del impreso que contiene esta comedia (*Parte catorce*, 1620), sobre la cual debe verse Urzáiz (2012). Sobre las danzas armadas en el siglo XVI ver Molle (2005). Sobre el baile como género teatral sigue resultando fructífero en el aporte de información Cotarelo en su trabajo de 1911, especialmente en la reedición reciente con espléndidos índices (Cotarelo 2000), aunque mira más al siglo XVII que al XVI (como ocurre también con las tesis de Merino Quijano (1981) y Moreno Muñoz (2010); para la danza dentro de la fiesta teatral popular ver Puerto (2004).

⁴ El rito constituye una de las esencia del teatro popular (Puerto, 2004: 68). Sería inabordable la referencia bibliográfica a tantos trabajos dedicados al folklore y las tradiciones populares y a la fiesta desde perspectiva antropológica. Ver, sobre todo, Caro Baroja, 1976, 1979, 1984 y Manzano, 1988, 1997, 2006, desde perspectiva

complementaria e interdisciplinar al fenómeno de la danza, en sus múltiples manifestaciones y escenarios; pero me ocupa ahora una cuestión puramente hermenéutica sobre su sentido parateatral y el modo de legitimarse la danza integrada en la fiesta religiosa en el siglo XVI, lo que impone límites necesarios al tema y a este trabajo.

Un espacio principal en el que se inserta la danza como elemento espectacular es el de las celebraciones en torno al Corpus, fecha cumbre del calendario ritual católico y clave para la actividad teatral de los representantes de toda España en los siglos XVI y XVII, y por ello fuente de ingresos considerable. Tanto en la fiesta como en su infraoctava y en su octava se desarrollaban celebraciones solemnes de oficios divinos, junto con una procesión en cuya organización las cofradías encargadas no escatimaban gastos.⁵ La procesión incorporaba, como es sabido, elementos parateatrales (toldos y alfombrados en las calles, gigantones, tarasca), o abiertamente teatrales, como la representación de autos.⁶ A medio camino entre los

etnomusicológica. Para Castilla y León, con descripción de numerosa pervivencia de danzas, Alonso Ponga (2004).

⁵ Los contratos de las danzas con los ayuntamientos y cabildos describen siempre de manera minuciosa (como cartas de obligación que son) la calidad y el colorido del vestuario y lo adornos así como los elementos musicales y de atrezo (ver abajo n. 11). El boato y lujo de la procesión del Corpus se ha interpretado —para el caso de Valencia— como una manifestación del poder cívico de los gremios y las parroquias frente al poder nobiliario (Atienza Peñarrocha, 1995: 86); ver también para Valencia Pitarch (1996) y para Sevilla Sanz Serrano (1997). La emulación entre ciudades en la celebración del Corpus y sus danzas sale a la luz en este testimonio de Córdoba, 1576: “Para que la fiesta del Corpus se celebre en esta ciudad con el regocijo, veneración que conviene será necesario que su magestad sea servido de dar licencia a esta zibdad para que de los propios pueda gastar en sacar danzas trezientos ducados porque con los dozientos no ay recaudos bastante para sacar los dichos juegos, danzas y ynvenciones que aquel día se suelen sacar y según en otras partes del rreino se sacan, siendo ésta una de las principales del rreino, porque concurren aquel día y la otava mucha gente, así la de la zibdad como forasteros y por estar como están todas las cosas subidas en muy pocas danzas se consumen los dichos doszientos ducados y demás de ser pocas danças y juegos no son tales ny tan buenas como en otras partes del reyno” (cit. en Aranda, 1978:183 y 2010: 325). Para el caso de Salamanca en el siglo XVI ver Framiñán (2012) y para el XVII, Lorenzo Pinar (2010: 83-116; sobre las danzas específicamente 106-108). Para Burgos, De Miguel Gallo, (1994: 40-47). Para Segovia, Flecniakoska, (1954), aunque con documentación, sobre todo, del siglo XVII. Desde una perspectiva diferente, y también para Sevilla, hay interesante documentación sobre danzas del Corpus en Bejarano Pellicer (2014).

⁶ Un repaso a la bibliografía —amplísima— sobre el Corpus y su desarrollo puede verse en Varey (1989), García García (2003a) y en Labarga García (2010),

primeros y los segundos tenemos que considerar las danzas, que forman parte habitual de las celebraciones eucarísticas y se desarrollaban con lujo de ornamentos, acompañamiento musical y en ocasiones con texto propio o dentro de un auto, en beneficio del lucimiento y de la solemnidad que la fiesta requiere.⁷ Sin embargo, este elemento consustancial a la celebración festiva del Corpus no llamó la atención de los estudiosos de la fiesta sacramental, quizá seducidos por la fuerza expresiva de la alegoría de los autos y la larga trayectoria literaria del género en el siglo XVII;⁸ ni Alexander Parker (1935), ni Marcel Bataillon (1940), con tan acertada mirada sobre el fundamento espiritual del entramado celebrativo del Corpus y los orígenes del auto sacramental, se fijaron en el papel que podían jugar las danzas. Sí lo hizo Francis George Very (1962), en un trabajo que sigue aportando información preciosa sobre los aspectos celebrativos

este desde la perspectiva de las cofradías de distintos territorios regionales (Rioja, Burgos, Aragón, etc.). Con todo, sigue siendo muy útil el trabajo de Very (1962).

⁷No solo en las celebraciones eucarísticas se hace presente la danza; también en las navideñas, como atestigua la interesantísima *Danza del Nacimiento* estudiada por Gillet (1928). Mercedes de los Reyes afirma: “Los versos y acotaciones aseguran la presencia del baile en algunas (muy pocas para el elevado número de piezas que forman el repertorio) y se limitan a señalar su existencia con parquísimos datos respecto al tipo del mismo” (Reyes Peña, 1988: III, 1208). Varey: “Queda mucho por hacer (...) Serían útiles estudios detallados sobre la música en los autos, sobre los bailes...” (Varey, 1989: 29). Sobre las danzas del Corpus en Sevilla, ver Sanz Serrano (1997).

Se constata la presencia permanente de danzantes en celebraciones del Corpus vinculadas a espacios nobiliarios, tal y como recoge Araceli Guillaume-Alonso al analizar el entorno de los Duques de Medina Sidonia: “Los danzantes del Corpus y su contratación figuran año tras año en la contaduría de los duques” (2013: 162).

De aspectos musicales de la danza renacentista se ha ocupado Juan José Rey (1978). Específicamente en el estudio e interpretación musical de las danzas para el Corpus de Valencia, Rodrigo Madrid (2012, 2013), en concreto las de Juan Bautista Comes. Tres de estas danzas de Comes (“A quatro dançado”, “A quatro baylado”, “A ocho baylado”) fueron grabadas en 1988 por el Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca para RNE en el disco llamado, “Música Práctica de diversos autores, a tres, a quatro, a seys y a ocho bozes”.

⁸Aurora Egido (1982: 101-115) estudia brillantemente el papel de la música en la fábrica del Auto sacramental, pero no la danza. Mercedes de los Reyes escribe: “A veces las danzas acompañaban al canto en las piezas religiosas, siendo muy escasa la información que poseemos sobre ellas” (Reyes Peña, 1988: III, 1208); ver también Díez Borque (2000). Sin embargo, la información actual sobre las danzas, no solo en las celebraciones institucionales del Corpus, sino también en las parroquiales y conventuales, es abundante (Bejarano Pellicer, 2013). Algunas referencias bibliográficas al respecto irán saliendo a lo largo de este trabajo.

de la procesión del Corpus y sobre la danza; y lo hizo también el muy documentado y completo trabajo sobre las *danzas de seises* en Sevilla de Lynn Matluk Brooks (1988).

El rastro de esa parte celebrativa del Corpus —las danzas— que puede perseguirse en la documentación conservada es considerable, pudiendo consignarse tanto la profesión de los responsables de la actividad (artesanos inicialmente, zapateros, sastres, curtidores, panaderos...),⁹ como protagonistas (autores, maestros de danzar, danzantes, tañedores), como el nombre de no pocos de ellos (Francisco López, Antonio Martínez, Pedro de Ávila, Luis de Monzón, Francisco de Frutos, Juan de Neira...), como tipos de danzas (de cuenta, de cascabeles, de hachas, de espadas, de máscara...) incorporadas a las fiestas en distintas ciudades.¹⁰

Los danzantes se atavían de modos distintos —según el contenido de la danza—, pero se destaca siempre en los contratos con los representantes la espectacularidad y propiedad del vestuario, el lujoso aderezo y la música (imprescindible para la danza).¹¹ Y estas

⁹ De hecho, se ha explicado las danzas rituales del Corpus como una dignificación de la actividad de los oficios de los encargados de su desarrollo (Díaz, 1997: 126).

¹⁰ Referencias obtenidas de búsquedas en DICAT (Ferrer Valls, 2008). Sobre la tipología de las danzas y su posible origen ver Very, (1962: 83-96), que se refiere a la chacona, valenciano, de cascabel, de gitanos, de espadas, morisca. Ya Cotarelo describe una considerable cantidad de tipos de danzas para las fiestas de la Asunción y del Corpus desde 1525 (Cotarelo 2000: 171b-174a). García García (1997: 350-351) establece una tipología de 10 danzas festivas, y en las relativas a la fiesta sacramental distingue: “danzas representadas (con escenas bíblicas, mitológicas e históricas), danzas tradicionales (de espadas, moros y cristianos, de lazos, enramadas, folías portuguesas, de zapateados, cascabeles, escarnio, paloteado...), danzas de música, interpretando breves conciertos, y danzas más exóticas (de negros, de indios, de turcos)” (García García, 2003b: 191). Flórez Asencio estudia las memorias de danzas para establecer su tipología, asuntos e instrumentos, concluyendo que estaban perfectamente claras para los españoles de la época (2009). Ver también Lorenzo Pinar (2010: 107).

¹¹ Para Ruiz Mayordomo (2003: 112) en la danza que se desarrolla en la calle se imponen unos condicionantes, como la distancia de los espectadores, lo que concede primacía a la espectacularidad de los trajes, que deben resultar vistosos de lejos. La espectacularidad de las danzas, en vestuario, música y tramoya, se comprueba para el caso de Sevilla en el documento de 1541 aportado por Sanz Serrano (1997: 127-128). Descripción muy minuciosa de danzas en el Corpus de Madrid se puede leer en Agulló (1972), con la peculiaridad de que la mayor parte de los documentos son del siglo XVI; los que contienen descripciones de danzas son de 1579 (doc. I) y 1596 (docs. VII y VIII). Muy interesante para hacernos idea de la riqueza de

características se recogen explícitamente desde los documentos primeros. En los *Libros de fábrica* de la Catedral de Salamanca, en fecha tan temprana como 1507 queda constancia en la celebración del Corpus de ese año del pago a “unos dançadores que hizieron una dança de medios arcos” (Framiñán de Miguel, 2012: 86); y al año siguiente, 1508, se especifica el complejo espectáculoailable en el siguiente documento, que reproduzco a partir de la tesis doctoral de M^a Jesús Framiñán:

Que se igualaron por mano de Alfonso Gonçález, canónigo, e el racionero Francisco Moreno por que se feçiesen los juegos, que son tres momos e una dança de ropas cortas e bien adreçados, e tres personajes, e una dama, e diez serranas con sus arcos de cascaveles bien adreçados e unos çoyços que fan de ser diez e siete ; e tres negros e una negra que dançen e bailen, e quatro portogueses que bailen a son de unas sonajas, e tres labradores jugando al avejón con tres tamborinos, cinco mile e quatroçientos maravedís. E los quales salieron el domingo e feçieron todos los juegos en la iglesia, e por que después tornaron a salir por la çibdad, les mandaron dar otros mille maravedís (Framiñán de Miguel, 2012: 87).¹²

Unos años después, Francisco de Peralta sacará para el Corpus de 1545 en Valladolid una *Danza de las tres deesas* “un mucho bien aderezados...y sacaré un tamborino y un pabellón muy bueno y bien aderezado”; y otra danza de los seis cautivos:

Los tres grandes, los tres chicos y tres moros, y de estos tres moros ha de ser uno rey e irán vestidos los cautivos chicos y grandes de sus capas de xerga e sus caperuzas con sus cadenas desde los muslos hasta

elementos de vestuario y atrezo de la danza resulta la documentación sobre el hato del tendero Gabriel Núñez que estudia García García (1989 y 1997).

¹² Agradezco a la Dra. Framiñán su amable autorización para referir los datos de su trabajo doctoral, en fase de publicación. Este documento de fecha tan temprana fue ya aportado por García Fraile (2001: 510-512), que destacaba, con acierto la celebración de danzas en el interior de la catedral salmantina; en el mismo trabajo (García Fraile 2001: 516-524) se encuentra otros datos sobre danzas salmantinas en el siglo XVI.. En el siglo XVII se documentan en la procesión de Salamanca danzas organizadas y financiadas por las cofradías de distintas iglesias, de san Benito, san Blas, san Román, san Cristóbal, san Pablo, san Cebrián y san Justo y Pastor (Lorenzo Pinar, 2010, p. 88, n. 36). En ámbito rural (Esquivias, Toledo, 1588), la cofradía del Santísimo Sacramento anota sus gastos en los libros de cuentas, dejando constancia de las distintas danzas y sus implicaciones de utilería y atrezo (Sánchez Romeralo, 1981: 41, n. 9).

el pie y sendas argollas al pescuezo, las cadenas y las argollas plateadas, los moros vestidos a la morisca y el rey con su corona encima de su toca y sus alfanjes... y los niños cautivos han de cantar bien un villancico, han de llevar un pabellón y un tamborino (Fernández Martín, 1988: 25)

En algunas ocasiones, en la danza se contempla la incorporación de efectos de ilusión, como unos zancos (“la desposada ha de venir muy alto en unos zancos que no se parezca...” Valladolid, 1545 *Danza de desposorios*)¹³; o la doble vestimenta para una escena (“... los albaneses han de salir de un pabellón con sus ropas largas ceñidas... y debajo han de venir vestidos de gentiles hombres... y quitadas aquellas ropas largas han de danzar...”, Fernández Martín, 1988: 25).

Estas danzas se ejecutaban en procesión o bien dentro de los mismos autos representados, como las denominadas *danzas habladas*.¹⁴ Un caso evidente de esta práctica es el *Auto LXVII* (sin título e incompleto) que forma parte del *Códice de Autos Viejos* y edita Rouanet (1979: III, 121-130). En él los personajes femeninos (hasta diez, todas ellas mujeres bíblicas, emparentadas con David, dos de ellas sus esposas, Abigail y Micol) aparecen en escena dos a dos, cantando y probablemente bailando sendos villancicos alegóricos (“Este es el pan / en que a Dios vivo nos dan”, “Pan que nos da la vida”, etc.) hasta que quedan todas en escena, muy ricamente vestidas (“¡O cómo que enamora / verlas todas tan polidas!”), vv. 44-45) e inician una danza:

Que pues son juntadas todas
por caridad y criança
que todas en hordenança
como suelen en las bodas
hagamos una mudança (52-65).

La mudanza que bailan es probablemente una danza de cintas, ya que el Pastor les va a ir dando a cada una de ellas cintas de colores

¹³ El motivo de los zancos en los danzadores perdura en algunas danzas rituales folclóricas, como la ejecutada por los danzadores de Anguiano (La Rioja) ante la imagen de la patrona en la fiesta de la Magdalena (Calavia Sáez, 1985).

¹⁴ “La compuesta de personajes vestidos al propósito de alguna historia, como conquista de Plaza: lo que ejecutan al tiempo que danzan, mezclando entre las mudanzas alguna representación”, (*Autoridades*, s.v. danza hablada).

de un huso, después de haber bailado dos a dos (“que dos a dos su canción / bailen todas como están”, vv. 89-90) y cantado hasta cinco villancicos nuevamente alegóricos: “Venid, pecadores / a gustar del pan”, “Oy nos da nuevo consuelo / el nuevo Adán”, “Salga el pecado de nos”, “Adán por comida”, “Dite y doyte, pecador”. Cada una de las cintas de colores, adquiere un sentido alegórico de las virtudes a las que remiten, y que los versos explicitan.

Si alguna duda quedase de que este auto y sus danzas estaban previstos para el Corpus, lo dejan aún más claro los siguientes parlamentos

RRAB:	Sus, bailemos y cantemos pues es día de alegría
ABIGAIL:	Sus, bailemos a porfía
RREBECA:	Sus hermanas, comencemos en tan soberano día (vv. 102-106).

El auto se cierra con una nueva danza, intuita desde la didascalia implícita en el verso: “y con aquesto nos vamos / todas juntas *a compás*” (252-253): el compás del villancico de cierre y seguramente también de la danza de adoración al Santo Sacramento, con que los danzantes concluyen la pieza.

Con frecuencia los danzantes llegaban bailando hasta el altar (o hasta los altares, si la danza se desarrollaba en el exterior durante la procesión, porque se habían ido adornando las calles con no pocas construcciones alegóricas donde quedaba expuesto el Santo Sacramento), y allí concluían su danza hincándose de rodillas en señal de reverencia y adoración al cuerpo de Cristo.¹⁵ Así lo explicita el documento relativo a la contratación de la *Danza de ocho reinas* que firma Pedro Alonso Tornero para el Corpus de Valladolid de 1545, que es especialmente detallista en la descripción de estos aspectos:

¹⁵ El gesto pervive en la danza de Portaje (Cáceres), en honor del Santísimo Sacramento, referida por Gutiérrez Macías: “Ocho serranos venimos / nueve con el guiador / hacerle la reverencia / a este divino Señor” (Gutiérrez Macías, 1960: 336). Las serranas danzantes acompañan el oficio litúrgico y la procesión. También se conserva la reverencia en los paloteos segovianos (Álvarez Collado, 2013: 8). La reverencia era ceremonial habitual del principio de las danzas cortesanas europeas, por motivos puramente físicos, para favorecer el estiramiento muscular de los danzantes; pero se documenta también en el mismo contexto como paso de salida en señal de cortesía (Ruiz Mayordomo, 2001: 478).

Para el Corpus sacaré una danza de ocho reinas y un rey y un pastor, y las reinas muy bien aderezadas de seda y el rey vestido de seda y entiéndase de seda que sea a lo mismo de tornasol o tafetán y el rey con su sayo de terciopelo o de raso y han de llevar dos coronas todos de cola de guadamecí o de hoja de lata de oro y cada una reina ha de sacar en los pechos rótulos de quien es y el rey también y el pastor ha de hacer la entrada con una copla y el rey ha de decir un dicho por sí e por todas las reinas (...) Y como haya salido el pastor y haya dicho su copla han de salir el rey del pabellón y las reinas de dos en dos y así han de llegar danzando hasta el Santo Sacramento, y allí han de hincar las rodillas todos y el rey ha de decir su dicho al Santo Sacramento por sus reinas, y como le haya acatado hase de levantar e tornar danzando muy gentilmente. Tengo de llevar salterio e no tamborino.” (Fernández Martín, 1988; 25-26).

El gesto de los danzantes, con el que se inicia o concluye toda danza eucarística, introduce en la fiesta el sentido religioso imprescindible para que el regocijo cobre sentido en la fiesta eucarística; la misma proximidad a la custodia representa una posición privilegiada que simboliza santidad y estima, como se ha señalado a propósito de los seises sevillanos (Brooks, 1988: 118).¹⁶ Las *Constituciones Sinodales* de Segovia, 1472 al regular “Que non se fagan iuegos nin cosas desonestas en las iglesias” recuerdan la adoración y devoción debida a Jesucristo, “en cuyo nombre todo hinojo deve ser fincado por tierra” (Pérez Priego, 1997: 210).¹⁷ En el *Diálogo sobre las ceremonias* de fray Juan de la Cruz se explica el sentido:

Quando entramos en la iglesia y luego nos ponemos de rodillas entendamos la magestad de la presencia del Señor que allí está, y que

¹⁶ Sin descartar la posible simbología numérica referente al número de danzantes y al trazado geométrico de la coreografía en relación con la noción de divinidad, como ha estudiado Carter para el baile de corte (1992), conceptos, por otra parte nada extraños para la cultura renacentista.

¹⁷ La cita proviene de San Pablo, Fil, 2, 10: Ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium et inferorum). Arias Montano también remite a San Pablo al explicar la razón de los gestos de la Escritura en su *Ieremias, sive de actione*, en *Antiquitatum Iudaicarum libri IX...*: “Genuum curvatio sive flexio, obedientiae, obsequii et reverantiae habitus est, s.s.e. Vivo ego, dicit Dominus quod mihi flectetur omne genu. Et, In nomine Iesu omne genu flectatur, caelestium, etc. (Rom. 14, 11) Est etiam orantium, supplicantium et adorantium habitus; sive eiusmodi actiones ad divinum cultum, sive ad exhibitam homini alicui praestanti reverentiam referentur” (Arias Montano, 1593: 160).

por él toda su casa está llena de gloria, para que entremos en ella como David esperaba entrar en el templo de Dios quando decía: “Entraré Señor en tu casa y adorarte he en tu templo con grande temor (Psal. 5)” (Juan de la Cruz, 1555: 174).

Y en el *Comento* de Martín Azpilcueta se precisa, focalizando sobre la acción ante el Santo Sacramento:

El arrodillar y otros gestos semejantes de suyo no agradan a dios, pero por ellos como por incitadores de humildad y abaxamiento el hombre dentro de sí se humilla. (...) quando alçan y lievan por cabe nos el Santo Sacramento nos le inclinemos. Y la glosa añade que ello se haga arrodillándonos (Azpilcueta, 1560: 62).

La *Danza del Santísimo Nacimiento* de Pedro Suárez de Robles, que Moratín fecha en 1561, incorpora también no pocas didascalias explícitas, con indicaciones del movimiento de los danzantes, entre las que no falta el de la genuflexión: “Aqui sale Anton dançando, y desde ha hecho alguna mudança, queda hincado de rodillas,y dize:...” (Gillet, 1928; 630).¹⁸

La incorporación de la danza a la celebración eucarística nos puede parecer hoy un despropósito más de ese complejo mundo que mezcla lo sagrado y lo profano aparentemente sin qué ni para qué en los rituales litúrgicos de que tenemos constancia en la Baja Edad Media y primer Renacimiento (Vitse, 2005). Entre la tolerancia a las celebraciones danzadas y su repudio por su invitación a la inmoralidad se mueven las reflexiones de los Padres de la Iglesia. Unos destacarán la presencia de la danza, como expresión de alegría viva y piedad cristiana; otros argumentarán sobre su indecencia y profanidad. Y ambos grupos encuentran en la Biblia materiales para su exégesis. Recuérdese, por ejemplo, el Salmo 149, 4 (*laudent nomen eius in choro*); o en contrario, Eclo., 9, 4 o Is. 3, 16. Las manifestaciones de alegría son inherentes a la celebración del Corpus desde el establecimiento de la fiesta en la bula *Transiturus de hoc mundo* por el Papa Urbano IV en 1264:

Así los clérigos como los legos, gozosos, se levanten en cánticos de alabanza (...) cante la fe, dance la esperanza, salte de placer la caridad

¹⁸ El texto, conservado en un impreso de 1606, además de ser editado por Gillet en 1928, puede consultarse ahora en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/yVdt8VNPDu/BNMADRID/302610408/5/0>

(...) Todos y cada uno con ánimo regocijado y celebrar l pronta voluntad se junten y exerciten en sus habilidades, para a grandeza de tan soberana fiesta” (cit. en Sentaurens 1984: 69).¹⁹

A la extrañeza puede invitarnos también todo tipo de disposiciones de sínodos en cuyas constituciones encontramos denuncias repetidas de los excesos cometidos durante la celebración de los oficios divinos (Martínez-Burgos, 1989; Morán Martín, 2002, Menéndez Peláez, 2005). Pero muy al contrario, esos mismos sínodos insisten en permitir la representación honesta en alabanza del Sacramento. Así, el Concilio de Aranda de 1473 no intenta prohibir “*tamen honestas raepresentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis*”; el de Burgos de 1500 tras denunciar “la indevoción e otras desonestidades” matiza:

Pero bien permitimos e damos lugar que si algunas representaciones onestas algunas personas quisieren fazer que las fagan yendo detrás del sacramento o después de fecha la dicha procesión e tornado el sacramento a la yglesia mayor, en lo qual ay menos inconveniente, porque los populares, por ver las dichas representaciones, no dexan de acompañar la dicha processión (ambos documentos en Pérez Priego, 1997: 215).

El de Pamplona, 1591 excluye igualmente de la prohibición las celebraciones del Corpus: “Pero no se entiende en la fiesta de Corpus Christi, siendo cosas decentes y honestas (...) con que no se represente durante los oficios divinos, ni pare la procesión por ningunas representaciones” (Very, 1962: 116). Los sínodos diocesanos, que desarrollan los preceptos conciliares, parecen anquilosarse desde mediados del siglo XV e incorporan una legislación repetitiva, sin apenas innovaciones (Morán Martín, 2002: 82).

En 1550, en Coimbra publica Martín de Azpilcueta, el doctor Navarro, su *Comento o repetición del capítulo de Consacratione*. Allí

¹⁹ Ver *Dictionnaire de théologie catholique...*, tomo IV, s.v. *Danse*. Disponible en línea: http://jesusmarie.free.fr/dictionnaire_de_theologie_catholique_lettre_D.html [consulta: 1/6 /2014]. Sánchez Herrero (2010:362) recuerda la concepción gozosa del cielo que se traluce del *Llibre de les dones* de Eiximinis, del que cita el capítulo “Qui ensenya com en paradís ha iocs, cants, balls e rialles”.

Sobre los debates de la moralidad de la danza ver Arcangeli (1994) y en general, el documentadísimo y sagaz estudio de Vitse (2005).

dedica algunas páginas al desarrollo de los oficios divinos y a los inconvenientes que se siguen de las celebraciones del Corpus. La cita es larga, pero merece la pena por los detalles descriptivos, que vuelven a sacar a la luz la complejidad del ritual celebrativo y la necesidad de reconducirlo hacia los límites de la decencia, en beneficio de la devoción:

Síguese lo iii. Que por ventura más se ofende Dios hoy, que se sirve en las invenciones prophanas y gastos que se sacan el día del Corpus, y otros en que se hacen semejantes processiones. Porque veo que entran en las iglesias quando se cantan prima, tercia y sexta, y la missa mayor, y otras muchas baxas se dizen, y estorvan al pueblo que no oya y a la clerecía que no lo haga ni diga como deve. Veo que por ver y mirarlas algunos clérigos dexan el choro, otros el canto: otros ríen cantando y riendo cantan, dellos no atienden a lo que dizen, dellos más devotos están en notar quién cómo salió vestido, y quien cómo dança, bayla, burla y dize gracias, que en contemplar en el mismo santissimo sacramento que alli se lleva, o en el misterio que aquella processión representa, y aun lo que es peor, algunas vezes veréis al mismo que lleva el Santissimo Sacramento, o a la imagen principal reyrse y tener los ojos más tendidos a estas burlas y ruydos que al mismo dios y hombre, que en sus manos lleva no sin mal exemplo de los que lo ven.

De donde se sigue, lo iiii, que alguna ocasión tuvieron los Luteranos de quitar la processión del día del Corpus, por las muchas prophanidades y gentílicas variedades, y aun injuriosas invenciones, cantos y ruydos a la honra y gloria del Redemptor, que los graves officios de la Santa Madre iglesia. Los quales empero no tuvieron causa para la quitar bastante, porque bien se pueden quitar estos abusos, quedando el buen uso. Por ende a mi parecer, salvo el mejor, tales días los regidores assí eclesiásticos como seglares deven procurar lo primero, que no salga invención alguna que sea desonesta en sí o injuriosa a otro. Lo ii, que ninguna representación, si no pía, entre en la iglesia, aun quando los divinos officios cessan, quanto menos mientras ellos se cantan y dizen. Lo iii, permitir que los de cada invención vengán devotamente sendas vezes a hazer su acatamiento devido al santo Sacramento o a la imagen principal, que en la processión se llieva y la adoren o hagan su honesta oración delante dellos, y esté queda la processión entonces, y cesse el canto de los ministros de la iglesia, pues puede sin pecado cesar, sin el qual empero no se puede mal rezar, ni mal cantar. Lo v [*sic*] que no los permitan más después andar entre los clérigos y frayles que han de cantar y alabar al señor estorvándoles el canto y las divina alabanças,

antes hagan que anden lexos delante o después dellos regozijando a la gente vulgar, y dándoles passatiempo, para que nos los enfade la prolixa processión. (Azpilcueta, 1560: 82-83)

Similares disposiciones —entre la prohibición y el beneficio devocional— se leen en los decretos del Concilio Provincial Compostelano, celebrado en Salamanca en 1566; se invita al regocijo en las solemnidades, se prohíben los actos, representaciones, banquetes o danza en la iglesia mientras duran los oficios, pero se toleran antes y después, pasando previamente la censura del ordinario:

Cum festivitates omnes quibus nostrae reparationis beneficia recoluntur, profusis gaudiis a Christiano populo sint excipiendae, praecipue tamen in die natalis Domini et in solemnitate sacratissimi corporis Christi signa spiritualis laetitiae sunt praeferenda. (...)nulli actus sive representations nec tripudia aut choreae in ecclesia fieri permittantur, dum sacra peraguntur (quae perturbari aut interpellari nefas est) sed aut ante aut post illud tempus, secundum quod Episcopo loci aut eius vicario visum fuerit: nulli etiam actus, sive sacrae historiae, aut prophanae in his aut aliis solennitatibus admittantur, nisi mense uno antequam agantur ab Episcopo vel eius Vicario lecti fuerint, gratisque approbati (*Concilium...*, 1566, decretum nonum, fol. 71v).

Y se invita a la participación activa y festiva en veneración del Santo Sacramento:

In solemnitate corporis Christi admoneantur fideles, ut interiori devotione et exteriori apparatu et cultu, quantum in domino potuerint, tam immensi beneficii memoriam festive recolant, neque aliquid eorum fieri prohibeatur, quod ad huius sacramenti venerationem attine repossit, sive in luminaribus, aut musicis instrumentis, sive in viarum ornatu. In solenni autem processione illius diei, ad quam omnes cuiuscunque sint gradus convenire debent, per loci Episcopum provideatur, ut ordinate et sine tumultu omnia fiant et semel tantum processionem subsistat causa horum actuum vel repraesentationum in eo loco extra ecclesiam quem praelatus, aut eius vicarius idoneum iudicabit (*Concilium...*, 1566, decretum decimum, fol. 72r).²⁰

²⁰ Similares disposiciones se leen en el Concilio del mismo año, 1566, celebrado en Toledo cuyos decretos se publican en Burgos, por Felipe de Junta (*Actiones*, 1560). Estos concilios de 1566, convocados por los obispos para adaptar los usos litúrgicos de las diócesis a las disposiciones del Concilio de Trento, sacan a la luz la

Nada, en definitiva, debe prohibirse que contribuya a la veneración del Santo Sacramento, como recuerda Marcel Bataillon (1940: 203). Lo leemos también en el *Tratado del Juego*, del franciscano Francisco de Alcocer (Salamanca, 1559), en el capítulo 54 titulado “Del dançar y baylar y farsas y traer Máscaras”:

El dançar y baylar son otras maneras de regozijos y muy usadas. Y no son estas cosas de suyo pecado mortal: y así como el fin no sea malo y cesse peligro de ofender a Dios mortalmente y no se hagan estas cosas en yglesias y lugares sagrados (p. 301).

Por lo mismo, la representación de historias de la Sagrada Escritura “es regozijo honesto y bueno y provocativo de devoción”, y recomienda que se hagan de forma que el pueblo que está presente en las representaciones “se edificasse y provocasse a devoción”, (p. 302).

Desde esta perspectiva, la danza se integra con plena coherencia en el entramado ritual eucarístico, ya que responde a una manifestación de regocijo corporal que saca a la luz el gozo espiritual de un día especialmente señalado. Lo cual, en el contexto del repudio protestante de las ceremonias, adquiere una dimensión legitimadora que confiere nueva perspectiva simbólica a los elementos parateatrales y teatrales que acompañan a la celebración.²¹ Este propósito legitimador es el que desarrolla ampliamente el dominico fray Juan de la Cruz, en su ya citado *Diálogo de las sanctas ceremonias* (Salamanca, Juan de Canova, 1555).²² Allí leemos, por ejemplo cómo “las ceremonias de esta vida son retratos de la adoración de la gloria” según la glosa al margen con que se ilustra e interpreta el pasaje de Hebreos, 9, donde establece san Pablo un procedimiento exegético sobre el santuario de la Alianza antigua y la nueva alianza, para explicar “que la ley vieja era sombra de la ley de gracia, y que la ley de gracia es imagen de la gloria” (Juan de la Cruz, 1555:325). Las ceremonias ayudan a la fe —dice— “porque por las cosas visibles

realización consuetudinaria de actos y representaciones de varia índole en las fiestas solemnes.

²¹ Lo ha estudiado brillantemente Palma Martínez-Burgos a propósito de la procesión (2002); ver también Brooks (1988: 3).

²² Así se denomina la obra en la licencia obispal; el título que se imprime en la portada es *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración y divinos loores vocales y de las obras virtuosas y sanctas ceremonias, que usan los Christianos, mayormente los religiosos*.

(dize el Apóstol) somos llevados al conocimiento de las invisibles” (1555:354), o bien “porque es conforme a nuestra naturaleza rescebir las cosas spirituales por las corporales y visibles” (1555:314).

Estos pasajes (y otros muchos de la obra) construyen la legitimación de las ceremonias con un argumento exegético tipológico. Argumento que es similar al que se comienza a emplear para explicar el sentido de las danzas en las procesiones eucarísticas. Estas se presentan como consecuencia de una aplicación casi literal de un pasaje del Viejo Testamento que, en lectura tipológica tradicional de la exégesis medieval y aún renacentista, se aplica como prefiguración del sacramento de la Eucaristía.²³ En efecto, en el primero de los libros del *Paralipomenon*, capítulo 13, se narra cómo David y los suyos iban delante del arca, cantando y tañendo instrumentos:

7 imposueruntque arcam Dei super plaustrum novum de domo Aminadab Oza autem et fratres eius minabant plaustrum 8 porro David et universus Israhel *ludebant coram Deo* omni virtute in canticis et in citharis et psalteriis et tympanis et cymbalis et tubis (*Biblia Vulgata*, I Par. 13, 7-8, sub. mío).

[Y llevarónse el arca de Dios de la casa de Abinadab en un carro nuevo (...) Y David y todo Israel hacían alegrías delante de Dios con todas sus fuerzas, con canciones, arpas, salterios, tamboriles, címbalos y trompetas (trad. *Biblia Reina Valera*)].

También en II Sam. 6, 4-5 se relata el mismo proceso y se describen las danzas delante del Arca de la Alianza y los instrumentos con que se acompañan:

cumque tulissent eam de domo Abinadab qui erat in Gabaa custodiens arcam Dei Haio praecedebat arcam 5 David autem et omnis Israel *ludebant coram Domino* in omnibus lignis fabrefactis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis (*Biblia Vulgata*, II Sam. 6, 4-5).

²³ Como recuerda Erich Auerbach en el mismo arranque del ensayo en el que traza la historia del sentido de *Figura*, la palabra viene de la misma raíz que *ingere* (Auerbach, 1998: 43), lo que no deja de inocularle un cierto componente teatral (que se hará presente en la propia configuración de los autos bíblicos y sacramentales. La profecía o anticipación de acontecimientos y personas a través de coincidencias formales es la base de la interpretación figural o tipológica de los sucesos del Antiguo Testamento proyectado hacia el Nuevo, sobre la que se construye una de las tendencias de la exégesis bíblica medieval y renacentista.

[Y cuando lo llevaban de la casa de Abinadab que estaba en Gabaa, con el arca de Dios, Ahio iba delante del arca. Y David y toda la casa de Israel danzaban delante de Jehová con toda suerte de instrumentos de madera de haya; con arpas, salterios, adufes, flautas y címbalos (trad. *Biblia Reina Valera*)].

Ambos pasajes son glosados en la *Glosa Ordinaria* con su sentido alegórico, destacado en los comentarios. Así, el pasaje de I Paral. se anota: “*Allegor. autem David Christum, arca ecclesiam significat*” (p. 1080); y más por extenso el pasaje de II Sam. 6, para el que destaca Nicolás de Lira la solemnidad en el traslado del arca (“*Quia talis translatio arcae debebat fieri cum magna solemnitate*”, p. 546), la humildad como virtud de quienes *coram arcam humiliter saltare* y el hecho de que su diversión era una actividad devota y no disoluta, y por lo tanto legítima (“*Iste ludus non erat dissolutionis, sed devotionis*”), porque la alegría del corazón se extiende al cuerpo, según el salmo 83 (“*et ideo cum anima fortiter exultat in Deo fit quaedam redundantia in sensu corporeo*”).

La aplicación de este sentido figurado pasa desde la Glosa a distintos tratados espirituales, como el de Francisco de Borja sobre la *Instrucción para el buen gobierno*, de 1552. Al construir sobre la figura de David el modelo de buen gobernante, recuerda el ejemplo de humildad de quien saltaba y danzaba delante del Arca: “Y si David andaba de aquella manera delante del Arca, que era la figura, ¿cómo ha de andar el cristiano delante de lo figurado, que es el Santísimo Sacramento?” (Borja, 1964: 196).

La interpretación de este pasaje bíblico desde los presupuestos tipológicos permite también al franciscano Francisco de Alcocer, transmitir una opinión favorable a las danzas, como juegos devotos de determinadas celebraciones. En el capítulo 5, “De las diversas maneras que ay de juegos”, queda establecido el fundamento teológico de lo que nos ocupa:

La primera manera es juegos devotos y santos, que se hacen comúnmente para provocar a devoción a los que están presentes, y se usan en fiestas de Nuestro Señor y de otros santos, como es en la Natividad de Nuestro Señor y día de los Inocentes y de la Epiphanía y el día del Santísimo Sacramento, y en otras fiestas en que se suelen representar algunas historias de la Sagrada Escritura, o algunas farsas devotas de tal festividad. Y este uso se començó a imitación de David (I Paral. 13) y de los suyos que iban delante del Arca del Señor

cantando y tañendo y regozijando se espiritualmente” (Alcocer, 1559: 26-27).²⁴

Y por lo mismo, se incorpora una opinión en cambio desfavorable para aquellos otros juegos que carecen de esa justificación exegética:

La segunda manera de juegos es de aquellos en los cuales se representan torpes cosas y desonestas y provocativas de luxuria, como lo usa la gente profana y mundana, en farsas y ejercicios y fiestas temporales (Alcocer, 1559: 27).

Si para la justificación de la danza se utiliza el argumento exegético, al fondo de la interpretación descalificadora de la danza profana funciona el estereotipo negativo que se desprende de *Éxodo* 32, 19, y que vincula la danza lasciva con la adoración idólatra: “cumque adpropinquasset ad castra vidit vitulum et choros: iratusque valde proiecit de manu tabulas et confregit eas ad radicem montis” (“aconteció, que como llegó él al campo, y vio el becerro y las danzas, enardeciosele la ira a Moisés, y arrojó las tablas de sus manos, y quebrólas al pie del monte”, (sub. mío). Este paso era frecuentemente esgrimido por los moralistas, junto con los excesos, como argumento para justificar el rechazo a la danza (Arcangeli, 1994: 145), y debió tener su peso en la prohibición y caída en desuso de las danzas eucarísticas. Así, figura en el libro de Alcocer entre los fundamentos bíblicos de la doctrina contra el juego:

Por el peligro que ay en el mucho jugar, y porque ordinariamente se haze con pecado, y ay en ello exceso, la Escritura parece ponerlo por vicio, quando después de aver adorado los hijos de Israel el becerro, dize que el pueblo se sentó a comer y beber, y después se

²⁴ La interpretación figural del pasaje aplicado a la justificación de la danzas del Corpus se puede leer también en uno de los sermones del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, de Juan de Ávila, incluidos en la *Tercera parte de las obras*, Madrid, 1596: “Mírenlo con mucho amor y adórenlo con mucha reverencia los que están en las calles y desde sus puertas, y de las ventanas; váyanle incensando los sacerdotes, bailen delante de él los legos con devota alegría, como hizo David delante del Arca” (cit. en Very, 1962: 85; ver también Ramos 2005: 250 y n. 44). El ejemplo bíblico de David se emplea, incluso, como argumento para defender los beneficios para la salud de la danza (Arcangeli, 2000: 13). Ver también Damon di Mauro (2006).

levantaron a jugar (cap. 4 “Cómo se han de entender las autoridades que hablan contra el juego”, p. 22; ver figura 1).²⁵



Fig.,1: Johan Sadeler *Historia de Moisés después del Éxodo*, en *Thesaurus Sacrarum Historiarum*, Antuerpiae, 1585 (Danza alrededor del becerro), BNE, [http:// bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/ webclient/ DeliveryManager?pid=3155364&custom_att_2=simple_viewer](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=3155364&custom_att_2=simple_viewer)

²⁵ El sentido negativo de la danza en contexto teatral se percibe en las direcciones escénicas de la inglesa *N-Town Passion Play* de hacia 1475, cuando danzan los judíos delante de la cruz que se levanta: “Here they [los judíos] stop erecting the cross and dance briefly around the cross” (Tydeman, 2001: 250). Una interpretación teológica de las consecuencias de los pecados prefigurados en este episodio narrado en Éxodo 32, puede leerse en el nombre “Brazo de Dios”, de fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*, 2008, 184-186). Este es uno de los momentos elegidos por el grabador Johan Sadeler para el *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti elegantissimis imaginibus expressum* que publica en Amberes en 1585 Gerard de Jode (ver fig. 1). Otro interesante grabado sobre el tema se ve en *La nave de los locos*, de Sebastian Brant, Basilea, 1493, que reproduce Arcangeli (1994: 134).

Conocida es también la denuncia que hace el Padre Mariana de la lascivia con que se danza ante el sacramento en el Corpus de Sevilla:

Sabemos por cierto haberse danzado este baile en una de las más ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del santísimo Sacramento del cuerpo de Cristo, nuestro Señor, dando a su Majestad humo a narices con lo que piensan honrarle. (Mariana, 2004: 187).²⁶

En contexto completamente diferente, Alonso López Pinciano, en su *Filosofía Antigua Poética*, de 1596 recuerda el pasaje bíblico en su definición de la danza llamada *zarabanda*, que mezcla lo sagrado de Baco y lo profano de Venus, y que relaciona con el género de la *ditiramba*:

y la Dithirámbica es un poema breve, a do juntamente se canta, tañe y dança, como se dize de David delante de el arca de el Testamento. Fadrique dixo: Bien he leydo que David tañese y dançase, mas no que cantase; y así soy de parescer que la Dithirámbica se dará mejor a entender por aquel poema suzio y deshonesto que dizen *zarabanda*, en el qual se tañe, dança y canta juntamente (López Pinciano, 1953: I, 241).²⁷

La justificación tipológica de las danzas eucarísticas se incorpora a la legislación eclesiástica específica de alguna iglesia; tal las disposiciones del obispado de Jaén, que establece la obligatoriedad de asistencia a la procesión, “como la de los israelitas cuando trasportaban el Arca (...) de manera que aunque en otras procesiones

²⁶ Sobre las opiniones del P. Mariana acerca de la danza ver Ramos López 2011: 78-83. No entro en las controversias sobre la licitud del teatro, cuya documentación, mayoritariamente contraria, fue recopilada y glosada por Cotarelo en 1904, con algunas referencias —todas ellas tardías— a la lascivia de las danzas. Los excelentes índices del estudio preliminar de José Luis Suárez García facilitan una consulta fructífera (Cotarelo, 1997).

²⁷ Sobre la zarabanda debe verse Daniel Devoto, 1960. Allí, p. 8 puede leerse la prohibición de bailar la zarabanda según el bando publicado el 3 de agosto de 1583, pero su incorporación al Corpus sevillano en 1593 (Devoto 1960: 10; ver también Bejarano Pellicer 2014: 196).

algunos clérigos puedan tener excusa, para esta en que sale en público el mismo Dios humanado, no se ha de admitir ninguna”.²⁸

Más tarde, pasa al acervo común desde el *Tesoro* de Covarrubias, que *s.v. danza* escribe:

El hacer danzas en las fiestas del Señor es antiguo, desde el tiempo de David, que danzó delante del arca del Señor, aunque a su mujer Micol le pareció descompostura; y refiere el padre Pineda en su *Monarquía*, lib. 3, cap. 22, § 1, que los que bailaron en la dedicación y procesión del Arca del Testamento no sintieron cansancio.

Es este sustento tipológico el que explica que entre los autos del *Códice de autos viejos* encontremos no pocos referidos a los episodios del Viejo Testamento que se interpretan como *figura* de Cristo: los relativos a Adán, a Abel, a David, a Isaac etc.; no se trata solo de paráfrasis o glosas de pasajes bíblicos o hagiográficos, como suele afirmarse, sino, en no pocos casos, de relatos interpretados específicamente desde la tipología.²⁹ Así se explicita en la *Loa al Santísimo Sacramento* que abre el auto del *Sacrificio de Abrahán*

Este sacrificio, pues,
De Isac no irá declarado,
Y es porque sé que sabéis
Que en este fue figurado
Cristo, que murió después. (Cotarelo, 2000: 396)³⁰

Lo mismo ocurre con la recurrente figura del pastor, tanto en las danzas navideñas (donde deriva, claro, del *Officium pastoris*), como en las sacramentales; y en estas la presencia de pastores no se entiende tan claramente si no se aplica esa perspectiva figural, que identifica a Cristo como Pastor (prefigurado por David, pastor y rey), gobierno y mayoral de los pastores danzantes que se le subordinan con humildad:

Adórote mi hazedor,

²⁸ *Constituciones Synodales del obispado de Jaén*, cit. en Lorenzo Pinar (2010, p. 86, n. 25).

²⁹ Sanz Serrano destaca el empleo de temas del Antiguo Testamento relacionados con la Eucaristía en la iconografía de custodias sacramentales desde las primeras décadas del siglo XVI (1997: 135).

³⁰ Una Danza del Sacrificio de Abrahán se atestigua en Medina del Campo en 1624 (Rojo Vega 1999: 92; Mena Martín, 2010: 577).

de pastores mayoral,
adórote Redentor,
pues quisiste por mi amor
nacer oy en vn portal.

(...)

Adórote mayoral
el mayor de los pastores,
pues por quitar nuestro mal
tomaste carne humanal
acá entre los pecadores.

(...)

Adóroos claro luzero
gobierno de los pastores,
adóroos manso cordero
por alto Dios verdadero
Redentor de pecadores.

(*Danza del Santísimo Nacimiento*, vv. 177-181; 197-201; 237-241; Gillet, 1928: 630-632).

Sobre esta base tipológica, sustancial a la fiesta sacramental y a los autos en su configuración alegórica, también la danza funciona con coherencia teológica en el entramado celebrativo de la Navidad y del Corpus; e incluso de la Pasión, como se comprueba en la danza de pastores / sacerdotes judíos que incorpora la llamada *Passione di Revello* en Italia (Tydeman, 2001: 435).

Las cofradías del Santísimo Sacramento, a través de sus mayordomos, encargados de los aspectos organizativos de la fiesta, contratan a los danzantes, a mayor gloria de la fiesta. Un autor que escribe en 1786 una relación sobre las danzas del Corpus en Valencia, destaca, con espíritu explicativo propio de la Ilustración, su sentido tipológico:

Las Danzas son alusión
a aquel efecto expresivo
con que el Pastor coronado
en rendido sacrificio
ante el Arca del Señor
mostraba su regocijo.

(Cit. en Atienza Peñarrocha, 1995).

No puede entenderse, por lo tanto, la presencia de la danza en la celebración del Corpus como un:

animado y colorista cuadro de estas manifestaciones sacro-populares en las que profetas y reyes, santos y villanos, Elena, la Magdalena, el dios Baco, tañedores de vihuelas, laúdes y cítaras, bailarines y danzantes, se mezclan en un abigarrado panel (Agulló y Cobo, 1972: 51);

ni como una mera concesión a lo folclórico de la religiosidad popular o “subalterna” (Aranda Doncel, 1978, Lorenzo Pinar, 2010: 103), a una apropiación eclesiástica de ritos paganos (Morán 2002: 79) o recurso para la mera animación de la fiesta eucarística (Puerto 2004: 80). Sin renunciar a esas perspectivas, sino complementándolas, y como resultado de un proceso de integración de códigos diversos en la órbita de la compleja teatralidad renacentista, es necesario contemplar el sentido de la veneración de lo sagrado que añade la tipología bíblica en la celebración religiosa y sus gestos, que al menos perdura para los responsables ideológicos de autorizar las fiestas y les otorga un argumento de legitimación.

Ese componente figural de la danza se resalta y pasa a formar parte del sustento contrarreformista que alienta las representaciones sagradas del Corpus a lo largo del Siglo de Oro, junto con las alegorías eucarísticas.³¹ Así, danza, procesión y textos dramáticos responden a un mismo impulso legitimador de las ceremonias y construyen juntos el complejo escénico sacramental, en el que “todo era traducible al lenguaje religioso” (Egido, 1982: 130).³² La percepción de lo sagrado era componente básico de la fiesta para la sociedad urbana medieval, como modo de conectar lo ritual (por ejemplo, la ejecución de danzas) con los mitos y las divinidades (Asenjo González, 2013: 37-38).³³

El argumento exegético culminaba así el proceso teológico de apropiación de los ritos populares ancestrales y les daba sentido desde

³¹ Brooks (1988: 345) relata los argumentos bíblicos del deán de la Catedral de Sevilla en 1613 para sostener la validez religiosa de las danzas en la liturgia. O la argumentación del maestro de ceremonias de la misma catedral hispalense, Adrián de Elossu, en su *Consulta Eclesiástica*, de 1690 (Brooks, 1988: 347). Pilar Ramos relaciona los ángeles “sonadors de corda” en Gerona con la tradición bíblica del Arca de la Alianza, y recuerda que “en Sevilla, antes de la construcción de la custodia de Juan de Arce en el siglo XVI, la eucaristía iba en un arca de madera que recordaba el arca de la Alianza” (Ramos 2005: 249 y n.40).

³² Sobre el entramado espiritual que sostiene el triunfo de las representaciones del Corpus ver Pérez Priego, 1986.

³³ “Una danza campesina en una procesión deviene danza ritual, con todas las connotaciones que esta categoría implica” (Ramos López, 2011: 77).

los textos sagrados para el enriquecimiento significativo de la fiesta. Toda la cultura había quedado impregnada del analogismo que se desarrolla desde la interpretación figural.³⁴ Cantar y tañer delante del Sacramento quedaba así justificado, porque era la reproducción más fiel de aquellas celebraciones del rey David en la que él y los israelitas “*ludabant coram Deo*”.

BIBLIOGRAFÍA

- Acciones (1560), ACTIONES CONCILII PROVINCIALIS Toletani*, Burgis, Apud Philippum Juntam.
- Agulló y Cobo, Mercedes (1972), “Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos”, *Segismundo* 8, pp. 51-63.
- Alcocer, Francisco de (1559), *Tratado del juego, compuesto por Fray Francisco de Alcoçer, de la orden del bienaventurado Sant Francisco...*, Impreso en Salamanca, en casa de Andrea de Portonaris (colofón, 1558).
- Alonso Ponga, José Luis (2004), “Las fiestas del Corpus en Castilla y León: cambio y evolución cultural en las sociedades rurales y urbanas”, *Salamanca. Revista de Estudios* 51, pp. 227-241.
- Álvarez Collado, Fuencisla (2013), “Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte (Segovia): análisis del repertorio para dulzaina”, *Revista de Folklore*, 382, pp. 4-18.
- Aranda Doncel, J. (1978) “Las danzas de la fiesta del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII: aspectos folklóricos, económicos y sociales”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 98, pp. 174-194.
- ____ (2010), “Las danzas del Corpus en la diócesis cordobesa durante los siglos XVI y XVII”, en Labarga García, ed., pp. 321-349.
- Arcangeli, Alessandro (1994), “Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600”, *Dance Research*, 12, pp. 127-155.
- ____ (2000), “Dance and Health: The Renaissance Physician’s View”, *Dance Research*, 18, pp. 3-30.

³⁴ “Todo el analogismo que penetra en cualquier ámbito de la actividad intelectual medieval está íntimamente vinculado con la estructura figural” (Auerbach, 1998:112).

- Arias Montano, Benito (1593), *Antiquitatum Iudaicarum libri IX. : In quis, praeter Iudaeae, Hierosolymorum, & Templi Salomonis accuratam delineationem, praecipui sacri ac profani gentis ritus describuntur*, Lugduni Batauorum, ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium.
- Asenjo González, María (2013), “Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media”. *Edad Media. Revista de Historia* 14, pp. 35-61.
- Atienza Peñarrocha, Antonio (1995), “La Danza de la Moma del Corpus de Valencia”, *Revista de Folklore*, 177, pp. 86-100.
- Auerbach, Erich (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.
- Azpilcueta, Martín de (1560), *Comento o repetición del capítulo de consecratione. distin.I*. Compuesto, y de nuevo revisto y emendado por el Doctor Martín de Azpilcueta Navarro Cathedratico de prima de Canones de la Universidad de Coimbra, en el exercicio de todas letras muy sublimada. En el qual de rayz se trata de la oración, horas canonicas y otros officios divinos, y quando, como y por qué se han de decir en el choro o fuera dél, a una con el aviso de las faltas que en ellos se hacen, y las causas.
- Bataillon, Marcel (1940), “Essai d’explication de *l’Auto Sacramental*”, *Bulletin Hispanique*, 42. 3, pp. 193-212.
- Bejarano Pellicer, Clara (2013), *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad.
- , (2014), “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* 3, pp. 185-219.
- Biblia* (1588), *Biblia sacra cum glossis interlineari et ordinaria, Nicolai Lyrani postilla, ac moralitatibus, Burgensis additionibus...* Venetiis, Societas Aquilae, 1588, <<http://hdl.handle.net/10366/102581>> [Consulta: 18/6/ 2014]
- Borja, San Francisco de (1964), “Instrucción para el buen gobierno”, en *Tratados espirituales*, ed. Cándido Dalmases, S.I., Barcelona, Juan Flors, pp. 164-225.
- Brooks, Lynn Matluk (1988), *The Dances of the Processions of Seville in Spain’s Golde Age*, Kassel, Reicehnberger.
- Calavia Sáez, Óscar (1985), “A vueltas con los símbolos: Un análisis estructural de la Danza de Anguiano”, *Cuadernos de investigación: Historia* 11, pp. 95-108.

- Caro Baroja, Julio (1976), *Baile, familia, trabajo*, San Sebastián, Txertoa, D.L.
- ____ (1979), *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus.
- ____ (1984), *El estío festivo. Fiestas populares de verano*, Madrid, Taurus.
- Carter, Françoise (1992), “Number Symbolism and Renaissance Choreography”, *Dance Research*, 19, pp. 21-39.
- Concilium Prouinciale Compostellanum* (1566), Salmanticae, In Aedibus Andreae a Portonariis, Catholicae Maiestatis Typographi.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1997), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Juan Luis Suárez García, estudio e índices, Granada, Universidad de Granada.
- ____ (2000), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Juan Luis Suárez García y Abraham Madroñal, estudio e índices, Granada, Universidad de Granada.
- Devoto, Daniel (1960), “La folle Sarabande”, *Revue de Musicologie*, 121, vol. 45, pp. 3-34 y 122, vol. 46, pp. 145-180.
- Díaz González, Joaquín (1997), “Danzas rituales y bailes de diversión”, en Manzano, pp. 121-134.
- Dictionnaire de Theologie Catholique contenant l'exposé, les preuves et l'histoire des enseignements de la théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1903-1950.
- Díez Borque, José María (1987), “Liturgia-fiesta-teatro, órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987), pp. 485-500.
- ____, (2000), “Teatro y fiesta en el Barroco español. El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, en Javier Aparicio, ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, pp. 135-183.
- Egido, Aurora (1982), *La fábrica de un auto sacramental. “Los encantos de la Culpa”*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez, coords. (2002), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.
- Fernández Martín, Luis (1988), *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

- Ferrer Valls, Teresa, dir. (2008), DICAT, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, ed. digital, Kassel, Reichenberger.
- Flechniakoska Jean-Louis (1954), “Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits”, *Bulletin Hispanique*, 56 N°1-2, pp. 14-37 y n° 3, pp. 225-248.
- Flórez Asensio, María Asunción (2009), “«Memoria de las danzas que podrán salir en la porcesión del Santísimo deste presente año»: Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII», *Revista de Musicología* 32.2, pp. 463-480.
- Framiñán de Miguel, M^a Jesús (2012), *Teatro en Salamanca (1500-1627). Estudio y documentos*. Salamanca, Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca.
- García García, Bernardo J. (1989), “El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna* 10, pp. 43-64.
- ____ (1997), “Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña de fines del siglo XVI”, en María Antonia Virgili Blanquer, Germán Vega García-Luengos, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, eds., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad V Centenario Tratado de Tordesillas, pp. 347-355.
- ____ (2003a), “Bibliografía”, en María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, eds., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 362-373.
- ____ (2003b) “Fiesta sacramental y religiosa”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, pp. 190-192.
- García Fraile, Dámaso (2001), “La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en Begoña Lolo, ed., *Campos interdisciplinares de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 505-527.
- Gillet, Joseph E. (1928), “Danza del Santísimo Nacimiento. A Sixteenth Century Play by Pedro Suárez de Robles”, *Publications of the Modern Language Association*, 43, 3, pp. 614-634.
- Guillaume-Alonso, Araceli (2013), “El teatro en el entorno de los Duques de Medina-Sidonia: de Sanlúcar de Barrameda al Buen Retiro”, en José M^a Díaz Borque, dir., *Teatro español de los*

- Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor, pp. 155-170.
- Gutiérrez Macías, Valeriano (1960), “Fiestas cacereñas”, *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XVI, pp. 335-357.
- Juan de la Cruz, Fray (1555), *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración y divinos loores vocales y de las obras virtuosas y sanctas ceremonias, que usan los Christianos, mayormente los religiosos*, Salamanca, En casa de Iuan de Canova.
- Labarga García, Fermín (2010), ed., *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- León, Fray Luis de (2008), *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- López Pinciano, Alonso (1953), *Filosofía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier (2010), *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- Madrid, Rodrigo, (2012), “Algunas consideraciones sobre las danzas del Corpus Christi en Valencia”, *Música Antigua* (5 noviembre 2012), en <<http://www.musicaantigua.com/algunas-consideraciones-sobre-las-danzas-del-corpus-de-valencia/>> [consultado 25 de octubre 2013]. Estudio, grabación de las compuestas por Juan Bautista Comes (1582-1643).
- Madrid, Rodrigo, (2013), “Danzas para la procesión del Corpus en el Patriarca”, *Música Antigua* (4 junio 2013), en <<http://www.musicaantigua.com/danzas-para-la-procesion-de-la-octava-del-corpus-en-el-patriarca/>> [Consultado el 25 de octubre 2013].
- Manzano, Miguel (1988), *Cancionero leonés. Tonadas de baile*, León, Diputación provincial, vol. I, t. II.
- _____ (1997), *La danza en la cultura tradicional de Castilla y León: estudio y pedagogía*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- _____ (2006), *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*, Madrid, CIOFF.
- Mariana, Juan de (2004), *Tratado contra los juegos públicos*, ed. José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada.
- Martínez-Burgos García, Palma (1989), “Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI”,

- Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte 2, pp. 81-92.
- ____ (2002) “El simbolismo del recorrido procesional”, en Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez, coords., *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 157-177.
- Mauro, Damon di (2006), “Le personnage de David comme figure du Christ dans les tragédies saintes de Louis des Masures”, *Seizième siècle*, 2, pp. 173-193.
- Mena Martín, Ismael (2010), “Danzas del Corpus Christi en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII”, en Labarga García ed., pp. 571-582.
- Menéndez Peláez, Jesús (2005), “Teatro e iglesia en el siglo XVI : de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, *Criticón* 94-95, pp. 49-67.
- Merino Quijano, Gaspar (1981), *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- Miguel Gallo, Ignacio Javier de (1994), *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudios y documentos*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos.
- Molle, Jose Vincenzo (2005), “La moresca, danza teatrale «armata» dei secoli XV e XVI: iconografia e rapporti con lo «charivari»”, *Ludica: annali di storia e civiltà del gioco*, 11, pp. 42-59.
- Morán Martín, Remedios (2002), “Representaciones religiosas. Aspectos jurídicos de la festividad del Corpus Christi (siglos XIII-XVIII)”, en Fernández Juárez, Gerardo y Fernando Martínez, coords., *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 67-90.
- Moreno Muñoz, M^a José (2010), *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba.
- Parker, Alexander A. (1935), “Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the Origins of Auto Sacramental”, *Modern Language Review*, 30, pp. 170-182.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1986), “Algunas consideraciones sobre el erasmismo y teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI”, en Manuel Revuelta y Ciriaco Morón, eds., *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 509-523.
- ____ (1997), ed., *Teatro medieval. Castilla*, Barcelona, Crítica.

- Pitarch Alfonso, Carles (1996), “Las danzas populares en la fiesta del Corpus Christi de Valencia, desde sus orígenes hasta el siglo XX”, *Revista de Estudios Yeclanos*, 7, pp. 53-64.
- Profeti, Maria Grazia (1994), “La danza y las relaciones sociales en la España del siglo XVII”, *Salina: revista de lletres*, 8, pp. 37-41.
- Puerto Hernández, José Luis (2004), “El teatro popular en la provincia de Salamanca”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 51, pp. 67-91.
- Ramos, Rafael (1996), “El baile del matachín”, *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO*, GRISO, Pamplona, vol. 2, pp. 309-314.
- Ramos López, Pilar (2005), “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna”, en A. Bombi, Juan J. Carreras, Miguel Á Marín, eds., *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, pp. 243-254.
- (2011), “«A la manera de España»: polémicas españolas sobre la danza en los siglos XVI y XVII”, en Beatriz Martínez del Fresno, ed. *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género de la danza*, Oviedo, Universidad, pp. 71-87.
- Rey, Juan José (1978), *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- Reyes Peña, Mercedes de los, (1988), *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 3 vols.
- Rojo Vega, Anastasio (1999), *Fiestas y comedias en Valladolid, siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Rouanet, Leo (1979), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 4 vols.
- Ruiz Mayordomo, M^a José (2001), “Pavana de España y pavana española”, en Begoña Lolo, ed., *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 477-504.
- (2003), “La Edad de Oro de la danza española”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, pp. 107-113.
- Sánchez Herrero, José (2010), “La procesión del Corpus Christi en Sevilla”, en Labarga García, ed., pp. 351-394.
- Sánchez Romeralo, Jaime (1981), “El teatro en un pueblo de Castilla en los siglos XVI y XVII: Esquivias, 1588-1638”, en *Las*

- constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 2, Amsterdam, Rodopi, 39-63.
- Sanz Serrano, M^a Jesús (1997), “El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI: castillos y danzas”, *Laboratorio de Arte* 10, pp. 123-138.
- Sentaurens, Jean (1984), *Seville et le théâtre: de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Lille: Atelier National de Reproduction de Thèses; Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Tydemann, William (2001), ed., *The Medieval European Stage 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Urzáiz, Héctor (2012), “La puesta en escena de *La corona merecida*, de Lope de Vega”, en Francisco Sáez Raposo, ed., *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Barcelona, ProLope-Bellaterra, pp. 41-72.
- Valdivielso Arce, Jaime L. (1993), “Los Gigantones, Gigantillos, Tetines y Danzantes y otros personajes del folklore burgalés. (Breve reseña histórica)”, *Revista de Folklore*, 151, pp. 17-24.
- Varey, John E. (1989), “La escenografía de los autos sacramentales. El estado de la cuestión”, en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 25-32.
- Very, Francis George (1962), *The Spanish Corpus Christi Procession. A Literary and Folkloric Study*, Valencia, Tipografía Moderna.
- Vitse, Marc (2005), “El teatro religioso del Quinientos: su (i)licitud y sus censuras”, *Criticón*, 94-95, pp. 69-105.
- Walters, Barbara R., Vincent Corrigan and Peter T. Ricketts (2006), *The Feast of Corpus Christi*, Pennsylvania State University, Pennsylvania.